

LA CULPA HISTÓRICA DE FRANCIA (Y OCCIDENTE)

PABLO PÉREZ LÓPEZ*

JOSÉ-VIDAL PELAZ LÓPEZ*

1. EUROPA, FRANCIA, SUS COLONIAS Y EL CINE

La expansión colonial europea constituye sin duda uno de los grandes hechos de la Historia. Europa que no representa más que el 7% de las tierras emergidas del planeta ocupó, conquistó o civilizó el 85% de la superficie terrestre. De esta manera los europeos contribuyeron de forma decisiva a modelar el mundo tal y como lo conocemos y a hacer que la Historia se convirtiera en auténticamente global. Si el Imperio británico fue el mayor de todos abarcando hasta un cuarto de la población de la Tierra, el francés fue el segundo en importancia, con una extensión de 10 millones de kilómetros cuadrados, (4 de los cuales eran desiertos norteafricanos como el argelino) lo que suponía catorce veces el tamaño de la metrópoli.

El apogeo de este proceso imperialista tuvo lugar a finales del siglo XIX, y prácticamente coincidió con la aparición del cinematógrafo. No es de extrañar que desde 1895 el cine, siempre testigo y en muchas ocasiones actor en el acontecer humano, estableciera una perdurable vinculación con el fenómeno del colonialismo. La expansión imperial de las grandes potencias suscitó muy pronto el interés de los reporteros de los Lumière o de Edison que recogieron con sus cámaras paisajes grandiosos, junglas impracticables, o llamativos folclores tribales para deleite de los espectadores de las salas oscuras de las metrópolis. El cine de ficción enseguida pasó a interesarse también por el amplio mundo de posibilidades que estos exóticos escenarios proporcionaban¹.

* Profesor Titular de Historia Contemporánea de la Universidad de Valladolid. Está especializado en historia cultural y política del siglo XX, particularmente de España.

* Profesor Titular de Historia Contemporánea de la Universidad de Valladolid. Especialista en historia de los medios de comunicación, especialmente cine y prensa. Entre otras obras: *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX* (Ed.) (2002).

¹ Una completa reflexión sobre las relaciones entre Europa y el mundo colonial la podemos encontrar en Sand, S. (2004). *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*: Crítica, Barcelona. Concretamente en su capítulo VIII titulado “Del exotismo colonial a la rebelión del Tercer Mundo”, pp 421-483. Otras aportaciones en Montero, J. y Paz, M^a A. (coords) (1997). *La historia que el cine nos cuenta. El mundo de la posguerra 1945-1995*: Madrid: Ediciones Tempo, pp 63 a 98. Caparros Lera, J. M. (1997). *Cien películas sobre Historia Contemporánea*: Madrid: Alianza Editorial, pp. 651-710.

El mundo colonial comenzó siendo en primer término un marco excepcional para las películas de aventuras. Antes de la Gran Guerra el cine francés había producido ya varios títulos ambientados en el Norte de África². Uno de ellos, *La Legión* (Ferdinand Zecca, 1906)–, abordaba por vez primera uno de los temas míticos de la epopeya colonial francesa, la Legión Extranjera. Fundada en 1831 por Luis Felipe de Orleans, su principal misión fue la de combatir en los desiertos norteafricanos desde su base en Argelia³. Su brutal disciplina, el oscuro pasado de sus integrantes y sus heroicas gestas convirtieron a esta unidad de élite en la más famosa del Ejército francés. Su fama dio la vuelta al mundo, lo que hizo que Hollywood se interesara por ella. En el periodo de entreguerras varias películas tanto en Francia como en Estados Unidos la tomaron como argumento. La más popular fue, sin duda, *Beau Geste*, basada en la novela de P.C. Wren que sería llevada a la pantalla en tres ocasiones: dos veces por Herbert Brenon: en 1926 (muda) y en 1931 (hablada); y la más popular de todas, la versión de 1939, obra de William Wellman. En 1930 von Stenberg rodaría *Marruecos*, también con Gary Cooper en esta ocasión acompañado por Marlene Dietrich. En Francia se filmaron muchas películas sobre las románticas aventuras legionarias, las más celebres fueron *El signo de la muerte* (Jacques Feyder, 1934) y *La bandera* (Julian Duvivier, 1934). La Legión y sus hombres continuaron siendo tema de cine hasta nuestros días: *Marcha o muere* (Frank Wysbar, 1962), *Marcha o muere* (Dick Richards, 1977)⁴ y *Soldado de fortuna* (Peter MacDonald, 1999). Argelia estaría también presente en las pantallas con otras cintas tan populares como la francesa *Pepe Le Mokó* (Julien Duvivier, 1937) objeto de un inmediato *remake* por Hollywood bajo el título de *Argel* (John Cromwell, 1938) y de otro años después, *Casbah* (John Berry, 1948). La culminación de la identificación del romanticismo en el cine con el imperio norteafricano francés tuvo lugar por supuesto con *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942).

Ciertamente los años treinta fueron la época de apogeo del cine de aventuras coloniales. En 1935 y 1936 Hollywood realizó tres superproducciones históricas sobre el imperio británico: *Clive de la India* (Richard Boleslawski, 1935), *Tres lanceros bengalíes* (Henry Hathaway, 1935) y *La carga de la brigada ligera* (Michael Curtiz, 1936). En 1939 otras dos: *Gunga Din* (George Stevens) y *El explora-*

Sobre el caso británico Paris, M. (2005), “La industria británica del cine y el problema de la descolonización” en Montero, J. y Rodríguez, A., *El cine cambia la Historia*. Madrid: Rialp, pp. 47-63.

² Sand cita *Venganza cabila*, *El rehén* o *La Legión*, op. cit. p. 425

³ Creada el 9 de marzo de 1831 para unificar en un solo cuerpo a todos los soldados extranjeros que servían bajo bandera francesa, ya que desde la revolución de 1830 quedó prohibido que los naturales de Francia lucharan en su Ejército. Combatió sobre todo en el Norte de África y en Indochina, aunque también participó en la primera guerra carlista al lado de Isabel II o en la fracasada expedición mejicana de Napoleón III.

⁴ Las dos películas tuvieron el mismo título en español. El original de la de 1962 era *Marcia o crepa*. El de la de 1977 *March or die*.

dor perdido (Henry King)⁵. Por su parte en Inglaterra los hermanos Korda rodarían: *Bosambo* (1935), *Revuelta en la India* (1938) y sobre todo la celebrísima *Las cuatro plumas* (1939) (ya había habido tres versiones mudas de la novela de A.E.W. Mason en 1915, 1921 y 1928 y habría otras dos más en 1955 y, la última hasta la fecha, en 2002). Todas ellas eran películas de puro entretenimiento pero, no obstante, proporcionan dos claves interesantes sobre la forma de pensar de la época: si bien el mensaje que dejaban caer era habitualmente favorable a la colonización, la frecuencia con que se acudía al tema de las sublevaciones indígenas contra la metrópoli (siempre sofocadas oportunamente), dejaba entrever un cierto miedo latente en los colonizadores a perder sus posesiones⁶.

Después de la Segunda Guerra Mundial el panorama en el mundo colonial comenzó a cambiar de forma acelerada. La independencia de la India abrió paso a la descolonización asiática en los cincuenta y a la africana en los sesenta en una revolución sin precedentes en la historia de las relaciones internacionales. El proceso se cerraría entorno a 1975 con la liquidación de las últimas posesiones de España y Portugal, si bien quedarían todavía algunos residuos coloniales menores repartidos por todo el planeta. En estos treinta años posteriores a 1945 el cine continuó ofreciendo su particular visión de lo que estaba pasando. Algunas películas se ocuparon del propio proceso descolonizador ya en los años cincuenta. Por ejemplo, el cine inglés se ocupó del episodio de los *Mau Mau* en Kenia (el más violento episodio de todo el proceso de desmantelamiento imperial británico junto con el de Malasia) en *Simba* (Brian Desmond Hurst, 1955) o *Safari* (Terence Young, 1956). En los sesenta una serie de grandes superproducciones anglosajonas abordaron con mirada retrospectiva el modo en el que la colonización se había llevado a cabo, en una operación de nostalgia histórica animada por un indudable deseo de comprender mejor el presente buceando en las raíces del pasado. Fueron películas en buena medida condescendientes hacia la aventura colonial europea, en las que no obstante se dejaba entrever una cierta mirada crítica. Hablamos de *Zulú* (Cy Enfield, 1964) – y su “precuela” *Amanecer zulú* (Douglas Hickox, 1979)– sobre la conquista británica de Sudáfrica, *Lawrence de Arabia* (David Lean, 1962) que abordaba las relaciones entre Occidente y el mundo árabe durante y después de la Gran Guerra, *55 días en Pekín* (Nicholas Ray, 1962) que relataba un episodio acaecido durante la rebelión de los bóxers en China en el verano de 1900, *Jartúm* (Basil Dearden, 1966) que reconstruía la epopeya del general Gordon muerto en la capital del Sudán a manos de la insurrección mahadista en 1885, *El Yang Tse en llamas* (Robert Wise, 1966), cuya acción se situaba en los conflictos civiles de China en los años veinte o *El*

⁵ A todas ellas habría que añadir la película de aventuras africana por excelencia Tarzán, personaje que apareció por primera vez en el cine en 1918 y que ha conocido un centenar de versiones tanto en cine, como televisión o dibujos animados. Sand lo califica de “joya del cine colonial”, op. cit., p. 425

⁶ Como rareza se puede considerar la alemana *Ohm Krüger* (Hans Steinhoff, 1941), película decididamente anticolonial a fuer de antibritánica. Ambientada en la guerra de los bóers denuncia los excesos y las brutalidades de los ingleses en África del Sur. El propio Joseph Goebbels supervisó el guión.

viento y el león (John Milius, 1975) sobre los manejos de las potencias coloniales, incluido Estados Unidos, en el reparto de Marruecos a comienzos del siglo XX.

También en los sesenta encontramos películas cuya acción transcurre durante las guerras descolonizadoras prácticamente contemporáneas. Por ejemplo, *Cañones de Batasi* (John Guillermin, 1964) que tiene lugar en un imaginario país africano o *El último tren a Katanga* (Jack Cardiff, 1968) película de aventuras ambientada en la guerra de secesión congoleña de 1960-1963. Fue entonces cuando el cine empezó a interesarse también por los conflictos en los que se vio envuelta Francia, precisamente el país con el proceso descolonizador más dramático. El cine francés no se ocupó ni de Indochina ni de Argelia mientras estos conflictos estaban abiertos. Hollywood abrió el camino con *El americano impasible* (Joseph L. Mankiewicz, 1958), a la que siguió *Sangre en Indochina* (Pierre Schoendoerffer, 1965), una coproducción franco-española. La censura oficial y la autocensura de los propios cineastas fueron las responsables de esta falta de producción. Los directores de la *nouvelle vague*, apunta Shlomo Sand, “se decantaron por alejarse de esa cuestión candente para no enojar a las autoridades. Decidieron no poner en peligro sus experimentos estéticos y evitarse problemas con la censura por asuntos de política”. Truffaut “manifestó al estallar el levantamiento, que no sabía de qué lado estaba la verdad”. Godard compartía esa opinión aunque rodó en 1960 *El soldadito*, en la que equiparaba al FLN con la extrema derecha francesa⁷. La narración cinematográfica de la guerra argelina no comenzó en Francia, fue obra de un italiano con el apoyo del gobierno de Argelia: *La batalla de Argel* (Gillo Pontecorbo, 1966), cinta que “marca un punto de inflexión en la historia de las producciones occidentales sobre el colonialismo”⁸. En Francia no se estrenó hasta 1970. Hollywood también se interesó por el tema, produciendo *Mando perdido* (Mark Robson, 1966), una ambiciosa película, basada en el relato de Jean Larteguy, en el que se intentaba mostrar la peripecia histórica del ejército francés desde la derrota de Dien Bien Phu hasta la lucha en las calles de Argel. El tema argelino afloraría de manera colateral en *Chacal* (Fred Zinnemann, 1973), al abordar el intento de asesinato del general de Gaulle a manos de la OAS.

En los setenta el cine francés, siguiendo los ecos de Vietnam, se siguió ocupando de la guerra argelina pero se trató de producciones en general modestas y con poca repercusión: *Elisa o la vida verdadera* (Miche Drach, 1970), *Tener veinte años en Aurès* (Claire Etcherelli, 1971) o *La tortura* (Laurent Heynemann, 1976).

⁷ Sand, *op. cit.*, 456-457. La película de Godard No se estrenó hasta 1963. También tuvo problemas con la censura *No matarás* (Claude Autant-Lara, 1958) aunque trataba sobre un objetor de conciencia francés en la Segunda Guerra Mundial. No se estrenó hasta 1962. También *Octubre en París* (Jacques Panijel, 1962) un cortometraje sobre los trágicos hechos del 17 de octubre de 1961 a los que se hace referencia en *Caché*, que no se estrenó hasta 1973.

⁸ Sand, *op. cit.*, p. 458. En ella no se cargan las tintas contra los franceses, no se ocultan los métodos terroristas de los argelinos y acaba con la victoria francesa en la “batalla de Argel” en 1957, perfectamente inútil porque la independencia era un hecho imparable.

En general se trataba de cintas protagonizadas por personajes franceses que se oponían a los excesos de su gobierno, en una operación que podríamos calificar como de descargo de la conciencia colectiva.

A partir de 1975, con el cierre del proceso descolonizador, comenzó también una nueva etapa en el tratamiento cinematográfico de las relaciones entre Europa y sus ya antiguas colonias. Quizá el film que mejor recoge esta nueva sensibilidad sea *Gandhi* (Richard Attenborough, 1982). A través de la trayectoria de este histórico personaje (y a pesar del inevitable tono hagiográfico) se consigue poner en cuestión toda la epopeya colonial británica y por ende europea. La utilización de la no violencia como arma por parte de los independentistas indios les colocaba a ojos del espectador de los años ochenta en una posición de superioridad moral indudable sobre los violentos imperialistas europeos. En esta línea crítica para con los colonizadores se situaron también las diversas producciones que hicieron hincapié en las nefastas consecuencias que la presencia europea (occidental por extensión, para incluir al imperialismo norteamericano de nuevo cuño) produjo y sigue produciendo en el mundo. El neocolonialismo se presentará en el cine bajo diversos ropajes. Bien bajo la forma de los manejos norteamericanos en los países recién emancipados, como ocurría en *El año que vivimos peligrosamente* (Peter Weir, 1982) con la Indonesia de Sukarno, bien con el mantenimiento del *apartheid* en Sudáfrica, como en *Grita libertad* (Richard Attenborough, 1987) o utilizando el África negra como campo de experimentación para fármacos de alto riesgo, caso de *El jardinero fiel* (Fernando Meirelles, 2005), por escoger solo tres ejemplos. Esta tendencia a la denuncia se vio compensada por la presencia de otras películas que trataban de reflejar la cruda realidad de los países tercermundistas que, tras alcanzar la independencia se habían hundido en la miseria e incluso el horror como consecuencia de la incapacidad o la crueldad de sus dirigentes. Dos casos situados en los extremos del abanico cronológico podrían ser *Los gritos del silencio* (Roland Joffe, 1984) sobre el autogenocidio camboyano o *El último rey de Escocia* (Kevin MacDonald, 2006), que reflejaba la locura de Idi Amin y su régimen en Uganda.

En Francia a finales de los ochenta y principios de los noventa continuaron filmandose películas que trataban diversos aspectos de la guerra argelina como fueron *El honor de un capitán*, (Pierre Schoendoerffer 1982), *La guerra sin nombre*, Bertrand Tavernier (1992) y *Los juncos salvajes* (André Techiné, 1994). Pero quizá lo más interesante fue la “oleada de nostalgia” colonial con respecto al caso indochino que se vio reflejada en tres producciones del año 1992 *Indochina* (Regis Wag-nier), *El amante* (Jean Jacques Annaud) y *Dien Bien Phu* (Pierre Schoendoerffer). Alguna de ellas, sobre todo la primera, obtuvo un gran éxito internacional¹⁰.

⁹ *Ibidem*, p. 478.

¹⁰ “A diferencia de Gran Bretaña, siempre más flexible en su política colonial, Francia había tenido que reponerse de una derrota militar en Dien Bien Phu y otra política y moral en Argelia antes de llegar a convencerse de la necesidad de retirarse de las colonias. Por lo tanto, era inverosímil esperar que un

A comienzos del siglo XXI y, sobre todo a raíz de los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001, una nueva forma de abordar las relaciones entre la antigua metrópoli y sus viejas colonias ha comenzado a aparecer en las pantallas. El fenómeno de la emigración ha creado una nueva realidad social en las grandes ciudades europeas, singularmente francesas y británicas: los descendientes de los viejos súbditos imperiales habitan ahora en la propia metrópoli. El auge del fundamentalismo islámico tras los atentados de las Torres Gemelas ha hecho crecer la desconfianza entre ambas comunidades. Los problemas vinculados con los choques de mentalidades, de religión o el racismo aparecen ya con frecuencia en nuestras pantallas. El cine británico contaba con antecedentes como *Mi hermosa lavandería* (Stephen Frears, 1985), pero esta tendencia se ha desarrollado últimamente en películas como *Quiero ser como Beckham* (Gurinder Chadha, 2002) o *Sólo un beso* (Ken Loach, 2004), ejemplos en una lista que podría ser muy larga. En Francia se ha desarrollado un tipo de cine similar, estimulado tras los sucesos de finales de 2005 cuando estalló una auténtica revuelta social en las principales ciudades francesas promovida por los sectores juveniles de la comunidad islámica (10.000 coches ardieron en 20 días). En la película *Obras en casa* (Brigitte Roüan, 2005) se muestra en tono de comedia los problemas de los inmigrantes sin papeles. En alguna de las historias contenidas en *Paris, Je t'aime* (Olivier Assayas, 2006) la comunidad argelina aparece como pacífica y respetuosa frente a los insultos de jóvenes xenófobos.

Pero además, en el país galo se ha registrado también una tendencia a plantear desde el cine un cierto revisionismo histórico sobre el pasado colonial. En *La Traición* (Philippe Faucon, 2005) se narra la historia de un grupo de soldados de origen magrebí combatientes en Argelia en 1960 acusados de traicionar a su "patria". *El enemigo íntimo* (Florent Emilio Siri, 2007) abordaba las atrocidades de la guerra argelina y sus repercusiones psicológicas en los soldados obligados a combatir en una guerra injusta. Mayor repercusión tuvo *Días de gloria* (Rachid Bouchareb, 2006) centrada en los soldados indígenas (*Indigènes* es su título original) que combatieron y murieron por Francia en la Segunda Guerra Mundial sin recibir prácticamente nada en compensación. El film abrió un debate en el país hasta el punto de que el Presidente Jacques Chirac puso en marcha medidas legislativas para conceder pensiones de guerra a los supervivientes o sus familias. La sensación de que existe una "deuda histórica" de Francia con sus antiguas colonias llegará en *Caché* a sus últimas consecuencias.

realizador francés hiciera una epopeya sobre Ho Chi Minh, el padre del nacionalismo vietnamita. A finales del siglo XX el cine francés aún no había logrado rodar una obra decididamente anticolonialista, que se habría convertido, en cierto sentido, en la respuesta francesa a *Gandhi*. En su lugar, y seguramente no por casualidad, el público galo tuvo que conformarse con un melodrama histórico titulado *Indochina*" Ibidem, p. 480.

2. LA MIRADA DE HANEKE: MEMORIA, HISTORIA Y CULPA

Caché fue concebida por Michael Haneke para tratar el problema de la culpa, algo siempre relacionado con el recuerdo. Tiene, por tanto, mucho que ver con la memoria, pero también con otra forma de recordar: la historia. De hecho, el problema que plantea la película es cómo aflora la culpa cuando la historia asalta a la memoria. Al menos así lo entendemos nosotros de este film cuyo autor ha querido dejar en algunos aspectos abierto.

Conviene advertir, además, que la cuestión de la culpa, tiene una gran trascendencia en la articulación de la cultura occidental. Siguiendo a un historiador de las ideas políticas, Philippe Nemo, cabe afirmar que «la moral judeocristiana del amor o la compasión, al aportar una sensibilidad inédita al sufrimiento humano, un espíritu de *rebeldía contra la idea de la normalidad del mal* –sin equivalente en la historia anterior conocida–, dio el primer empuje a la dinámica del progreso histórico»¹¹. La moral judía veterotestamentaria habría iniciado una nueva tendencia que no se detenía en el clásico reparar el orden roto, devolver a cada uno lo suyo, cuando se hubiera producido una violencia, sino que apelaba a una necesidad de cambiar ese orden para crear un estado social mejor. Jesucristo, en el sermón de la montaña, llevó todavía más lejos el desafío: «La moral que se ensalza en este texto consiste en sentirse responsable y en querer serlo de todos los sufrimientos humanos, incluso de aquellos que no se ha provocado; afirma los derechos de una *misericordia* que debe ir más allá de cualquier *justicia*. El amor evangélico no consiste, como la justicia, en cumplir deberes definidos en sus límites, sino en hacer siempre algo más por el prójimo.»¹²

Esta cuestión resulta crucial para la idea de humanidad en la cultura occidental, tal como ha resaltado Emmanuel Levinas. Según él, la aceptación de una deuda no contraída y nunca saldada es lo que constituye propiamente la *humanidad* del hombre¹³.

Pues bien, en buena medida, de eso trata *Caché*.

3. QUE LE RECUERDAN QUIÉN FUE...

La película comienza con un hecho a la vez inquietante y paradójico: una vista fija de una tranquila calle francesa en la que no sucede nada extraordinario. Una mirada que nos sorprende por lo prolongada y por la incapacidad de determinar cuál puede ser su objeto. La inquietud nace cuando se conoce que se trata de una grabación remitida a los habitantes de la casa filmada. La perplejidad del matrimonio Laurent, Anne (Juliette Binoche) y Georges (Daniel Auteuil), nos resulta comprensible:

¹¹ Nemo, Ph. (2006). *¿Qué es Occidente?* Madrid: Gota a Gota, p. 39.

¹² Ibidem, p. 40.

¹³ Levinas, E. (2004). *Difícil libertad*, Madrid: Caparrós, y Nemo, op. cit. nota 38.

¿quién está interesado en mirar qué hacen, registrarlo, y enviárselo como una especie de doble recordatorio, de que lo han hecho y de que los han visto? Desde el punto de vista que ahora nos interesa, la pregunta es: ¿quién está registrando la historia de su calle, de su casa? ¿quién está elaborando esa «historia no autorizada» de sus vidas? y ¿por qué lo hace? ¿por qué quiere que lo sepan?

El siguiente paso es un nuevo registro de su pasado reciente, otra cinta con vistas de la casa, con un añadido: el dibujo de la cabeza de un niño magrebí que sangra por la boca¹⁴. Algo doloroso, probablemente violento, aflora en la historia que nos relatan y suscita nuevos interrogantes en el espectador. El más importante, si esa alusión tiene que ver con los Laurent, con su pasado o con una amenaza futura.

El director nos confirma que tiene que ver con Georges, con un recuerdo o una imaginación suya, cuando nos muestra el plano corto de un niño magrebí en una ventana, limpiándose la boca ensangrentada¹⁵. Inmediatamente se nos muestra a un Georges abstraído, ausente de la conversación con su mujer, que le pregunta:

Anne: ¿Qué ocurre? ¿Qué te pasa?... ¿Georges?

Georges: (en off, en un tono afectado) ¿Cómo? Nada. Nada... estoy cansado¹⁶.

Aparecen aquí dos elementos que serán recurrentes en la película: los recuerdos de Georges y su negativa a aceptarlos en público, incluso delante de su mujer. Por tratarse de un recuerdo que parece evocar algo doloroso o violento, tenemos la impresión de que Georges trata de evitar él mismo el recuerdo de aquella imagen y la historia que evoca.

Como fondo de la conversación aparece en televisión la noticia de una epidemia en China. Un hecho doloroso de actualidad, sin responsable, que el director ha querido que acompañara nuestro descubrimiento de la turbación de George ante otros males, ante su pasado.

La tensión sube de punto cuando una llamada inquietante de alguien que se niega a identificarse, insiste en hablar con George Laurent. Definitivamente es él quien está en el centro de la intrusiva aparición de elementos anónimos en la vida del matrimonio. Además, aparece una postal dirigida a él con un dibujo como el que acompañó la segunda cinta anónima. El «recordatorio» se ha convertido en agresión amenazadora. En una especie de acusación implícita.

Una escena posterior contribuye a elevar el clima de tensión: cuando Georges sale de una comisaría, donde suponemos ha acudido a presentar una denuncia, un ciclista está a punto de atropellarlo: George le increpa e insulta y el ciclista, un joven negro, se para y le pide, desafiante, que repita los insultos. Según el ciclista, fue

¹⁴ Plano 10.

¹⁵ Plano 12.

¹⁶ Plano 13.

George quien cruzaba de forma descuidada la calle¹⁷. La fuerte tensión y la diferencia racial son dos elementos teóricamente independientes en la escena, pero el director nos los presenta juntos. El hecho de que el dibujo y el fugaz recuerdo tuvieran por protagonista a alguien de otra raza hace que la cuestión racial cobre importancia para el espectador.

Como contrapunto, más tarde se nos presenta a unos amigos sentados a la mesa de los Laurent en una cena distendida. Uno de los comensales es una mujer negra que demuestra una perfecta integración cultural y social en el grupo. El perfil de los Laurent y sus amigos se va definiendo con claridad: personas cultas, con trabajos relacionados con el mundo intelectual (edición o crítica de libros), sofisticados, de aire progresista. Las relaciones entre los miembros de la familia merecerían un análisis que no cabe en este comentario. Sólo merece la pena notar que también el hijo, Pierrot (Lester Makedonski), se ve implicado en la cuestión de los anónimos, al recibir, de parte de su padre, una postal anónima idéntica a la que George ha recibido. Que sepamos, el padre no da ninguna explicación del hecho a su hijo. De paso, sabemos que el anónimo remitente de postales y otros elementos no duda en recurrir a la suplantación para lograr su objetivo.

Durante la velada con los amigos la escalada de recuerdos da un paso más: aparece el dibujo de un gallo con el cuello ensangrentado y llega con una nueva cinta. George los ha encontrado cuando acudió para atender una llamada a la puerta cuyo autor se había esfumado. Al volver a la reunión, Anne le interroga:

Anne (a Georges): ¿Y bien?

Georges: (apagando la luz y cerrando la puerta de la calle) Nada.

El diálogo tiene su importancia: es la segunda vez que se nos dice claramente que Georges miente sobre algo relacionado con el caso. Pero esta vez va a tener que aclarar su afirmación:

Anne: ¿Cómo que nada?

Georges: No era nadie. No había nadie fuera.

(...)

Anne: Entonces ¿por qué te has entretenido tanto abajo?

Un comentario bromista de Georges acaba provocando que Anne cuente lo que ocurre a sus invitados, y que provoque lo que parece un decidido intento de Georges de sincerarse con entera transparencia:

Georges: Bueno, ya que Anne ha decidido haceros compartir nuestra felicidad... (coge la bolsa de plástico con la cinta y vuelve al salón.) No voy a ocultaros nada. (Se dirige al salón, hacia la televisión.) Ya está, ¿satisfecha? (saca la cinta de la bolsa y la introduce en el magnetoscopio.) No es muy entreteni-

¹⁷ Plano 21.

do ¿eh...? Nos envían vistas de la casa, claramente para mostrarnos que nos vigilan, con las idas y venidas de Anne, mías y de Pierrot¹⁸.

El plano secuencia termina desmintiendo a Georges: no es una filmación del exterior de su casa como en las anteriores, sino una carretera en el campo filmada desde un coche en marcha hasta llegar a una casa.

4. ESA HISTORIA FUE IMPORTANTE

La casa resultará ser la de los padres de Georges, que vuelve a ella para visitar allí a su madre, de paso para una gestión profesional que, a estas alturas, el espectador ya duda en creer. La conversación con la madre es francamente extraña. cuando su madre (Anne Girardot) le diga que parece apesadumbrado, Georges vuelve a negar que le pase nada¹⁹. Ella sentencia:

Madre: Qué raro estás, Georges. Cuando te oigo hablar me preocupo por ti. ¿Qué pasa?²⁰

Por supuesto, Georges no dice a su madre nada sobre lo que ocurre. Al contrario, cuando ella le hace notar su aspecto cariacontecido, primero dice que no le pasa nada, y luego inventa un supuesto sueño para preguntarle sobre lo que realmente le interesa. Con motivo de ese «sueño», que de nuevo insiste en su carácter mendaz, se nos dan a conocer los recuerdos de Georges que veníamos intuyendo: existe un tal Majid, hijo de Hachem, que los padres de George quisieron adoptar, y de quien su madre ni siquiera se acuerda. Esta desmemoria de su madre asombra a Georges:

Georges: ¿Piensas en él alguna vez?

La madre: ¿En quién?

Georges: En Majid.

La madre: No.

Georges: ¿Y eso?

La madre: ¿Cómo que y eso?

Georges: Bueno, ¿cómo es posible? ¿no piensas jamás en él? Sin embargo esa historia fue importante entonces para papá y para ti.

La madre: Hace mucho tiempo de eso. Y, además, es un mal recuerdo. (Con cierta sequedad:) Nadie mejor que tú para saberlo²¹.

Así pues, un mal recuerdo, de magrebíes, en una familia de franceses que pensaron en adoptarlos y no lo hicieron. Aquello terminó mal, la generación de los

¹⁸ Plano 53.

¹⁹ Plano 58.

²⁰ Plano 76.

²¹ Planos 70, 71 y 72.

padres ha procurado olvidarlo, y los hijos saben bien por qué. Para cualquiera que conozca algo la historia de Francia, semejante discurso le hace pensar en Argelia. Argelia no era una colonia del Magreb, como Túnez o Marruecos, a la que pudiera concederse sin más la independencia. Argelia había sido «adoptada» como una parte más de Francia, Argelia era Francia para muchos franceses de origen europeo y también para muchos magrebíes. Pero aquello no funcionó, y el proceso de emancipación de Argelia estuvo a punto de quebrar el orden republicano y provocar una guerra civil. Hasta tal punto fue grave el suceso que fue necesario cambiar el modelo político: la IVª República debió dar paso a la Vª de la mano de Charles de Gaulle.

Semejante evocación, en su indefinición, no puede por menos que inquietar al espectador, especialmente al espectador conocedor de la historia, y todavía más si la ha protagonizado, como es el caso del público francés. La intención del director se va haciendo evidente: como las cintas enviadas a los Laurent, *Caché* quiere aparecer como una reproducción fidedigna de un episodio de la vida francesa.

La idea del director sobre el caso está resumida en la frase de Georges a su madre: «¿cómo es posible? ¿no piensas jamás en [lo que pasó con Argelia]? Sin embargo esa historia fue importante entonces». El resto de la película continuará con la exposición de cómo piensa el director que reaccionan los franceses ante esa pregunta.

Cuándo y cómo la formula Georges es también importante: cuando es él quien tiene planteado el problema, la plantea a su madre de forma insincera, tratando de colocarla a ella ante algo que él mismo recela de afrontar. Los planos de la madre, sola, preocupada y desconsolada hasta el borde del llanto cuando se queda sola en la habitación al marchar Georges, hablan claro de la angustia que anida en ella.

5. LA HORA DE LA VERDAD PARA LA REFLEXIÓN HISTÓRICA

Se nos muestra a continuación el flash-back con la escena de los dos niños: Majid (Malik Nait Djoudi) corta de un hachazo el cuello de un gallo. Georges (Hugo Flamingni) lo mira aterrorizado y fascinado mientras Majid avanza hacia él, amenazador, con la cara ensangrentada y el hacha en la mano. No es necesario destacar la eficacia simbólica de esa evocación de hechos violentos, con el largo plano del cuerpo del gallo descabezado dando brinco en los estertores de la muerte. Como el recuerdo del terrorismo y la guerra en Argelia. La escena confiere sentido, también, a las imágenes de los dibujos infantiles enviados con los videos o como postales. Una vez más el espectador encuentra a Georges culpable de querer engañar y engañarse sobre sus recuerdos.

Y una vez presentados los protagonistas y su (perturbadora) relación en el pasado, la narración salta al presente y nos muestra su encuentro en la actualidad. Una nueva cinta de vídeo muestra a los Laurent el camino que lleva a Majid. Vive en

una barriada obrera al noreste de París, Romainville, en o cerca de la avenida Lenin. La barriada y la avenida existen realmente. Hay aquí otro guiño histórico y cultural: la burguesía intelectual progresista, que vive en calles tranquilas y casas unifamiliares, ha visto con buenos ojos, y hasta promovido con sus simpatías izquierdistas, esos nombres revolucionarios para barriadas de bloques de viviendas para obreros, cuyos exteriores e interiores contrastan con tanta fuerza con la zona residencial y la vivienda de los Laurent. Otra diferencia en el modo de vida que tiene algo de denuncia y acusación de hipocresía hacia esos «intelectuales comprometidos» que no renuncian a sus comodidades.

En ese nuevo escenario, con cierto tono sórdido, tiene lugar el encuentro en el presente entre Georges y Majid. Es la hora de la verdad para la reflexión histórica. Los recuerdos han revivido por efecto de los vídeos. Georges ha tenido que enfrentarse a esa historia que creía o quería olvidada. Un nuevo encuentro de los protagonistas nos pone ante su valoración vital de la historia.

Majid (Maurice Bénichou) interrumpe sus tareas culinarias y abre la puerta a su visitante. Se muestra sorprendido pero educado, distante pero sumiso, muy cortésmente le invita a entrar y tomar asiento, y le pregunta por cómo le ha localizado. A partir de ahí el encuentro se torna cada vez más violento. Georges le acusa de aterrorizar a su familia desde hace semanas, sin que parezca que Majid entienda a qué se refiere. Majid responde recordando cómo le reconoció al ver su programa de televisión. La evocación del recuerdo está cargada de violentos reproches a Georges: Majid no le reconoció inicialmente, pero tenía una sensación desagradable al ver el programa, le producía náuseas, dice, sin saber por qué... hasta que un día vio su nombre en los créditos «y comencé a comprender»²².

El desencuentro entre los dos adultos va subiendo de tono, hasta que Georges acusa directamente a Majid de enviarle los vídeos. Majid se muestra perplejo, como quien no sabe nada, y Georges inicia una escalada de violencia verbal que paradójicamente arranca con una declaración de repulsa de la vilencia:

Georges: Es curioso, ¿no? No me he peleado una sola vez desde que soy adulto ¡Lo encuentro repugnante! (se levanta de un brinco, se aleja y vuelve a acercarse.) Pero ahora, si no paras este juego de gilipollas...

Majid: (con voz tranquila) Me partes la cara...

(continúa con voz lenta y cansada) ...¿no es eso? No te costaría demasiado. No has crecido poco desde la última vez. Pero incluso si me partes la cara, no sabrás por eso más de mí. Aunque me sacudas hasta matarme... Pero eres demasiado culto para eso. Y sobre todo, tienes demasiado que perder²³.

La pretensión de detener una agresión contra su familia y él ha llevado, pues, a Georges a convertirse él mismo en un terrorista amenazador. Y esto ante un hombre que se nos presenta siempre educado, tranquilo, razonable, buen conocedor de su

²² Planos 117-20.

²³ Planos 123-125.

adversario, más dueño de sí que el otro, aunque dolido y resentido por algo del pasado que no acertamos todavía a adivinar, aunque algo sospechamos.

Georges: Bueno, ahora voy a marcharme. Pero si vuelves a tratar de meterte en mi vida, de atemorizar a mi familia o de perjudicarme de cualquier otra forma, vas a lamentarlo, te lo juro.

Majid: ¿Me amenazas?

Georges: ¡Sí!... Sí, te amenazo, y créeme, hablo muy en serio.

Majid, tras decirle que le cree y lamentar que él no crea que no tiene nada que ver con dibujos o grabaciones en vídeo de su vida, termina de forma amargamente irónica el encuentro con un «Estoy contento de que hayas venido.»²⁴

A continuación George telefona a su esposa y le miente: ha ido al apartamento y allí no había nadie. Otra vez la mentira sobre un hecho pasado, esta vez inmediatamente después de vivirlo. Pero de esta nueva mentira George tendrá que dar cuenta en breve.

6. LOS ASUNTOS ARCHIVADOS

La dura escena de la amenaza se repite literalmente unos planos más adelante, pero ahora vemos que tras la amarga frase final citada, Majid se reconcentra y se pone a llorar suave y desconsoladamente. A continuación, en otra de esas sorpresas algo tramposas que Haneke dispensa a lo largo de la película, comprobamos que es una nueva grabación y que Anne y George son sus espectadores. George tiene que explicarse ante su esposa:

Georges: Lo siento muchísimo.

Anne: ¿Cómo? (señalando la televisión) ¿y esto?

Georges: Es verdad, he sido un idiota mintiéndote, perdóname, por favor.

Anne: ¡No lo entiendo!

Georges: Lo siento muchísimo.

Anne: ¡No, no entiendo cómo ves tú las cosas! Te disculpas y así ¡alehop! Asunto archivado ¿no es eso?²⁵

Es la pregunta central de la película: ¿qué debe hacer Georges con sus recuerdos? –y ¿qué debe hacer la Francia que simboliza con los suyos?–. La pregunta de Anne parece de lo más razonable al espectador, que a estas alturas sabe ya que Georges se nos presenta incapaz de hacer frente a su pasado.

²⁴ Planos 131-133.

²⁵ Planos 139-140.

Y entonces Haneke nos coloca ante el hecho histórico que motiva esta película. Nos lo cuenta por boca de Georges tras resumir también en palabras suyas la enfermedad que padecen los franceses respecto a su pasado:

Georges: ¿Qué debo hacer? ¿Ponerme de rodillas? ¿Qué he hecho tan terrible? Si te mentí fue para evitar inquietarte, ya ves, ¡el mundo no va a dejar de dar vueltas por eso? ¿no?! (Mira a Anne y continúa:) Perdóname... Sospechaba que era él, no al principio, sino tras el vídeo con la casa de mamá. No quería que tuvieras que enfrentarte con esto... Sus padres trabajaban en nuestra casa. Papá los quería. Debían ser buenos obreros. En octubre del 61, el FLN²⁶ llamó a manifestarse a los argelinos y fueron a París. El 17 de octubre del 61, no entro en detalles, Papon, la masacre de la policía, ahogaron en el Sena a unos 200 árabes. Parece que los padres de Majid estaban entre ellos. En todo caso, nunca regresaron. Papá fue a París para informarse y le dijeron que ¡«debería estar muy contento de haberse librado de esos moracos»!...²⁷

Una primera observación: hasta en el momento de sincerarse y pedir perdón por sus mentiras, Georges miente: Haneke ha sugerido al espectador que Georges relacionó los videos con Majid antes de lo que confiesa: cuando vio el dibujo del niño de la boca ensangrentada, que llegó con la segunda cinta, ya le vino a la memoria el que ahora sabemos era Majid. Pero la conversación del matrimonio continúa aclarando el pasado:

Anne: ¿Y bien?

Georges: Pues, eh... mis padres decidieron adoptar al niño, no sé por qué... de algún modo se sentían responsables.

Ese es el asunto central: no podían dejar solo a Majid sin sentirse culpables ¡Georges no sabe por qué! Y Anne no le corrige ahora, sólo le anima a seguir con su relato:

Anne: ¿Y...?

Georges: Aquello me fastidiaba, yo no quería, se vino a vivir a casa... ...le dieron una habitación, y yo tenía que compartir todo con él, ¿entiendes? ¡tenía seis años!

Anne: ¿Qué hiciste?

Georges: (molesto) Nada... me chivé de él...

Anne: (sin entender) ¿Te chivaste? ¿eso fue todo?

Georges: Pues sí.

Anne: ¿Y por eso quiere vengarse?

Georges: Eso parece.²⁸

²⁶ Frente de Liberación Nacional, el grupo que lideraba el movimiento independentista argelino.

²⁷ Plano 140.

²⁸ Planos 141-143.

George ha vuelto a mentir, esta vez con una verdad a medias que será centro de la próxima revelación sobre su pasado. La conversación continúa. Georges reconoce que fue una idiotez amenazar a Majid. Anne, que no cree que el vídeo sea cosa de Majid, vuelve entonces sobre el episodio infantil tratando de saber más. Georges responde con tres negaciones:

Anne: (...) ¿De qué te chivaste?

Georges: (dudando) No sé ya... cosas de chavales que se chivan unos de otros... cosas inventadas, tonterías...

Anne: ¿Y entonces?

Georges: ¿Entonces qué?

Anne: ¡Pero, bueno..., deja de hacerte el tonto! ¡Si le hubieras acusado de haberse cargado su peluche no estaría buscando venganza 40 años después!

Georges: Ya no me acuerdo.

Anne: ¿No me puedes hablar de ello, es eso?

Georges: (alterado) ¡Pero, por Dios, ¿qué más quieres?! ¡No tengo ni idea!, ¡no recuerdo semejante historia! ¿Te acuerdas tú de las bobadas que hiciste a los seis años? Di.²⁹

Finalmente Anne llega a saber qué fue de Majid, aunque no sepa por qué: fue enviado a un orfanato. Cuando lo declara, Georges protesta su inocencia:

Georges: Se le envió fuera, estaba enfermo, a un hospital o un hospicio, no sé. Un buen día ya no estaba allí, yo me puse muy contento y luego olvidé todo aquello ¡Normal, ¿no?!

Anne: ¿Y tus padres?

Georges: Supongo que ellos también se olvidaron. En fin, aquello no fue más que un intermedio de unos meses.³⁰

Como de costumbre, Georges no dice toda la verdad. El espectador lo sabe: no hay nada del gallo, ni de la sangre en la boca. Volveremos sobre ello.

Ahora lo que nos interesa es ese: «luego olvidé todo aquello ¡Normal, ¿no?!», y el « Supongo que ellos también se olvidaron», que resumen la actitud de George ante hechos dolorosos de su pasado: se empeña en sepultarlos en el olvido. Justamente el asunto de la película es cómo no consigue hacerlo, cómo el pasado vuelve a él, traído por una mano invisible, para inquietarlo con una tortura que le resulta incomprensible. Georges no admite su culpa. O su conciencia no le acusa o él no admite el juicio de la conciencia. Sólo archiva. O eso querría.

²⁹ Planos 145-147.

³⁰ Planos 148-149.

7. LAS CULPAS DE FRANCIA Y OCCIDENTE SEGÚN HANEKE

Pero volvamos nuestra mirada al hecho histórico central en esta historia, a lo que no tiene que ver con la historia inventada de Georges Laurent sino con la historia real de la Francia contemporánea, el episodio argelino y, más en particular, la manifestación convocada por el FLN en París un 17 de octubre de 1961 que costó numerosas vidas.

Haneke utiliza las técnicas cinematográficas que tan bien maneja para llevar al espectador donde le interesa, sin importarle ser «tramposo». Nos muestra imágenes en pantalla que luego descubrimos que se están viendo en una televisión, o nos descubre el nudo histórico de su pregunta cuando nuestro juicio moral sobre los personajes está ya formado. Hasta bien entrada la película el espectador *sospecha* que el fondo histórico es la relación de Francia, y en general de occidente, con el mundo no occidental. Cuando llega a la primera confesión de Georges el espectador *se enter*a de que tiene que ver con una masacre provocada por la policía francesa. Toda la violencia observada hasta entonces se endosa a esa policía y a sus responsables políticos, porque en ningún momento se nos muestra el otro lado de los hechos como digno de reprobación. Está claro quiénes son los agresores y quiénes los agredidos. Los magrebíes o personas no blancas que aparecen son irreprochables: más educados, más comprensivos, y más pacientes ante la agresión injusta. Ocurrió con el joven ciclista negro de una de las primeras escenas, y sigue siendo así toda la película. Esta decantación del director tiene acentuado ese sesgo por la filmación con lenguaje documental, que coloca siempre al espectador en una posición más cercana al asentimiento que el de ficción.

Haneke ha elegido bien el problema histórico que coloca en el centro de su película. La cuestión de la guerra en Argelia, de cómo se ganó y del trauma que supuso para la población argelina y la francesa, son uno de los asuntos que últimamente más controversia han generado en Francia al tratar de su historia reciente. Conviene, por eso, decir algo al respecto para entender el contexto y calado de la elección.

Francia era, tras la Gran Guerra (1914-1918) la potencia suprema y por tanto la garante del orden internacional en Europa. Enfrentada al desafío hitleriano, su afán apaciguador inicial la condujo a una humillante derrota en 1940. Una derrota tal que a punto estuvo de sacarla de la Historia. Sólo el esfuerzo de los aliados, y la generosidad con que acogieron a los pocos franceses que quisieron seguir combatiendo, encabezados por el general de Gaulle, permitió que acabara contándose en el número de vencedores un país que había sido derrotado por la Alemania nazi y que había pactado con ella. Tras la guerra mundial, los japoneses alentaron una insurrección independentista en Indochina, otra colonia francesa, a la que los franceses debieron responder con una nueva guerra. Casi no hubo tregua, pues, para los militares franceses. Esa guerra, llevada adelante con métodos revolucionarios por los independentistas del Viet Minh, terminó con la humillante derrota francesa en Dien Bien Fu en

1954. Ese mismo año estalló una revuelta independentista en Argelia. La paz parecía no llegar nunca para los galos, pero la victoria parecía también estarles vedada.

En esas condiciones, cuando los políticos pidieron a los militares su intervención para sofocar la revuelta argelina, los militares fueron claros al advertir lo que eso significaba: el fanatismo revolucionario del enemigo en una guerra de ese estilo sólo podía ser contrarrestado con métodos de una brutalidad difícilmente asumible. Si los políticos querían esa victoria, debían tener claro cuál era su precio. El gobierno dio su *placet* y los militares consiguieron aplastar la revuelta sin reparar en el uso métodos que no se detuvieron ante la tortura. No obstante, la situación sobre el terreno se complicó: la revuelta volvió a prender, y la Francia metropolitana estaba cansada del problema argelino. Al final el ejército se sublevó y amenazó con un golpe de Estado que sólo se detuvo llamando al poder al general de Gaulle. Éste, en una hábil y calculada maniobra, consiguió aplacar a los militares y colonos rebeldes mientras procuraba hacer cumplir su programa sobre Argelia: ganar la guerra a los terroristas, negociar con elementos políticos representativos, plantear la autodeterminación y conceder la independencia. Dosificó con ejemplar maestría, la información para hacer partícipe a la opinión pública sólo de lo que era capaz de admitir en cada momento, y para llevar a buen puerto este difícil asunto que había colocado a su país al borde de la guerra civil. Algunos, no obstante, nunca le perdonaron lo que hizo y le consideraron un traidor.

Para entender la dimensión histórica de los hechos, y enjuiciarlos con conocimiento de causa conviene no detenerse en ese momento. Interesa considerar, aunque sea superficialmente, la trayectoria posterior de las dos repúblicas: la Francesa y la de Argelia. En Francia, los años posteriores a la independencia argelina provocaron un terrorismo que nació de los partidarios de la «Argelia francesa» que se sentían traicionados por de Gaulle³¹. Más de quince veces atentaron contra la vida del presidente de la República. Finalmente, y tras una difícil integración de la numerosa población de origen metropolitano que debió regresar de Argelia a Francia, el país consiguió asimilar el conflicto. De Gaulle dimitió de su cargo en 1969 y la constitución de la Vª República ha demostrado su virtualidad al permitir el gobierno de izquierda y derecha en sucesivos momentos, hasta nuestros días.

Argelia, en cambio, ha llevado una vida política más inestable. Tras la independencia se convirtió en un país excluyente que perseguía a la población de origen francés y a la autóctona que habían colaborado con ellos. El FLN construyó un régimen de partido único que generó nuevas violencias tanto dentro del país como con otros vecinos, y que tendió a poner todo el poder en manos de los políticos con exclusión de la sociedad civil. Culturalmente se impuso una progresiva arabización de signo islamizante. Los intentos de abrir el sistema generaron revueltas que en los años 80 condujeron a una constitución multipartidista, pero el intento fracasó. Al triunfo electoral de un partido islamista, el FIS, Front Islamique du Salut, cuyo pro-

³¹ La Organisation de l'Armée Secrète, OAS.

grama preveía el fin del ensayo democrático, fue contestado por el resto de las fuerzas políticas y por un golpe de estado militar. Desde entonces el terrorismo político, ya importante, se intensificó y generó una guerra civil en sordina. Pese a los esfuerzos para conseguir la reconciliación nacional, los problemas perviven hasta hoy. Desgraciadamente no puede decirse que sea un territorio en que esté garantizado el respeto de los derechos humanos.

Pues bien, en este marco, mientras se caminaba en 1961 hacia los contactos previos a la negociación entre el gobierno francés y el FLN, éste convocó la manifestación que se cita en la película. Se trataba de hacer ver su fuerza dentro de la Francia metropolitana para ganar peso en las negociaciones entonces ya en curso. La manifestación se anunciaba como un acto pacífico, pero en un contexto de muy otro calibre: el FLN había asesinado a 22 policías franceses en lo que iba de año y había herido a más de setenta. Además, el FLN había desencadenado una fuerte ofensiva también contra otros movimientos independentistas argelinos (especialmente contra el MNA, Mouvement National Algérien) y contra la población argelina desmovilizada. Buena parte de los argelinos muertos violentamente en París en 1961 parece que lo fueron en esa lucha intestina.

A esta tensión se añadía la generada en la policía, a la que de Gaulle exigía controlar la situación, especialmente en la región de París. Era algo fundamental para poder llevar adelante su política sobre Argelia. La policía creó una fuerza de policías auxiliares (FPA), argelinos, que podían más fácilmente infiltrarse y actuar entre los de su misma comunidad. El FLN los atacó con especial saña. Ellos respondieron a veces con violencia extrema³². Además, la policía actuaba a veces nerviosa y perpleja: querían defenderse y cumplir su cometido, pero también algunos sospechaban que el gobierno buscaba negociar con el FLN y que no los apoyaba suficientemente por tener otras prioridades políticas.

La violencia alcanzó su paroxismo a principios de octubre de 1961. Entre el 2 y el 4 entraron en el depósito de cadáveres de París no menos de 24 norteafricanos asesinados de resultados de los enfrentamientos de FLN y MNA. Maurice Papon, el prefecto de París decretó un toque de queda para la población magrebí de 20:30 a 5:30. La prensa de izquierda lo denunció como una medida racista, pero resultó eficaz para aminorar la violencia y asfixiar la acción del FLN en la ciudad. Éste contestó convocando la manifestación que nos ocupa, invitando y hasta obligando a la población argelina de París y alrededores a que asistieran, pero cuidándose de que lo hicieran desarmados.

Para impedir la manifestación la policía habilitó controles que condujeron a la detención de más de 11.000 personas. Algunas fueron guardadas en malas condiciones durante días y parece que hubo actos de violencia incontenida por parte de

³² Cfr. el libro que recoge una tesis doctoral sobre el tema: Valat, R. (2007). *Les calots bleus et la bataille de Paris. Une force de police auxiliaire pendant la guerre d'Algérie*. Paris : Michalon.

algunos policías. En realidad muchos se dejaban simplemente arrestar: eso les bastaba para justificar ante el FLN que habían colaborado... Pero esto desconcertaba y a veces irritaba también a la policía.

Los hechos sucedidos están sujetos a una intensa polémica. Al parecer lo peor ocurrió cuando los que consiguieron llegar a manifestarse chocaron con la policía. Ésta usó brutalmente de la fuerza y provocó un número de muertos difícil de precisar: no menos de tres decenas que según otros fueron casi trescientos. Basta mencionar la horquilla del dato para entender que nos enfrentamos a una cuestión debatida. Básicamente hay dos versiones: la próxima a la oficial, que afirma que hubo excesos, pero limitados, y la que sostiene que hubo un ensañamiento promovido desde el mando policial y consentido, si no alentado, por la autoridad política.

La reacción de la opinión pública fue escasa, pero no nula. Los diarios apoyaron al día siguiente la acción policial o mostraron en todo caso pequeñas dudas sobre su pertinencia y oportunidad, sólo los de extrema izquierda pusieron en duda la versión gubernamental. Pero la revista *Témoignage chrétien* publicó el 27 de octubre un reportaje basado en el testimonio del que parece ser único periodista testigo de los hechos. Hubo algunas reuniones posteriores para protestar y la prensa publicó entonces algunas críticas, pero sin contradecir con demasiado empeño la versión gubernamental. Radio y televisión no trataron del tema, obedeciendo en buena medida presiones del gobierno. El caso no salió a la luz pública hasta los años setenta y ochenta, y adquirió notoriedad mediática más adelante, con ocasión de la publicación de un libro de Jean-Luc Einaudi sobre los hechos³³. Maurice Papon le denunció por difamación a causa de un artículo que publicó en la prensa, y la justicia le absolvió en marzo de 1999. En ese momento los focos de los medios cayeron sobre la historia olvidada del 17 de octubre de 1961 en París.

Pero el caso Papon no se había hecho famoso en relación con Argelia: había nacido en relación con dos asuntos más conflictivos todavía en la historia de Francia: el régimen de Vichy y la colaboración francesa con los alemanes en la deportación de judíos durante la segunda guerra mundial. Papon fue acusado de colaboracionista y de cooperar activamente en la deportación de judíos de la Gironda durante la ocupación alemana. Tras una larga batalla jurídica, Papon fue condenado en 1998, cuando tenía 88 años, por complicidad en crímenes contra la humanidad. Falleció en 2007. Su caso es todavía motivo de polémica entre sus acusadores y sus defensores, que sostienen fue objeto de un linchamiento político y mediático.

No podemos entrar aquí a discutir el asunto. Lo que nos interesa ahora es destacar que precisamente el caso Papon, con un eco gigantesco en la opinión pública, fue el motivo por el que los hechos del 17 de octubre de 1961 en París volvieron a ponerse sobre el tapete. Y esta vez la corriente predominante en la opinión fue la

³³ Einaudi, J.-L. (1991). *La Bataille de Paris, 17 octobre 1961*. Paris: Seuil. Einaudi vivía un intenso compromiso político con el comunismo

contraria a la de 1961: esta vez el gobierno y la policía eran tenidos por culpables de una masacre. Papon sería su más directo responsable si no el máximo. La verdad histórica dista todavía de estar totalmente aclarada, y los estudios basados en documentación más completa, aparecidos recientemente, desmienten o matizan las versiones de Einaudi o la acusación radical a Papon y al gobierno de la República de haber instigado una masacre³⁴.

Pero en la opinión pública prevalece ahora esa idea que culpabiliza a las autoridades francesas, y a la sociedad que, supuestamente, habría consentido con su silencio. Ese es, precisamente el núcleo, en lo histórico, de la argumentación de Haneke en *Caché*³⁵.

8. NO SON COSAS DEL PASADO

Pero si la cuestión de la culpa está relacionada con un pasado que no se quiere reconocer equivocado, la película trata cada vez más de cómo eso genera una incapacidad idéntica para detectar culpas en el presente. Y en este caso las referencias a la historia real van incluso por delante de la historia de ficción.

Georges da su nueva versión de los hechos en la conversación con su redactor jefe:

Georges: Siento mucho que le hayan importunado con este asunto. Ese hombre es el hijo de obreros agrícolas argelinos que trabajaban para mis padres hacia 1960. Está dominado por odio patológico contra mi familia e intenta hacerme daño con cosas de este estilo, lo siento mucho³⁶.

Así pues, Georges, que ha amenazado a Majid, que ha sido incapaz de escucharlo, que es incapaz de disculparse por lo que hizo mal siendo niño, añade ahora a su perversidad su afirmación, sin pruebas fundadas, de una grave culpa de Majid contra su familia. Poco más adelante completa su argumentación: «Sí, soy más

³⁴ Cfr. por ejemplo Brunet, J.-P. (1999). *Police contre FLN, le drame d'octobre 1961*: Flammarion, Paris y del mismo autor (2003). *Charonne, lumières sur une tragédie*: Paris: Flammarion.

³⁵ También el cine se ha ocupado de estos sucesos en películas que prácticamente sólo han circulado entre públicos francófonos. La tesis dominante está todavía más marcada en el caso del cine. Por orden cronológico encontramos: *Octobre à Paris*, Jacques Panijel, 1962, rodado poco después de los sucesos de octubre. *Meurtres pour mémoire*, Laurent Heynemann, 1985. *Une Journée portée disparue*, Philip Brooks y Alan Hayling, 1992. *17 octobre 1961: dissimulation d'un massacre*, Daniel Kupferstein, 2001. *17 octobre 1961, retour de mémoire*, Virginie Delahautemaison, 2001. *La guerre sans nom dans Paris: Une nuit d'octobre 1961*, Aude Toully, 2001. *Mémoires du 17 octobre*, Faïza Guène y Bernard Richard (Les Engraineurs), 2002. *Nuit noire 17 octobre 1961*, Alain Tasma, 2005.

³⁶ Plano 154.

bien yo quien se muestra agresivo en la escena, lo sé. Mi visita era consecuencia del terror permanente que él ejerce.»³⁷

Actuó así porque se estaba defendiendo de un terrorista.

Pues bien, pocas escenas después, en la conversación en la que se constata la desaparición de Pierrot, lo que parece puede ser el anuncio de un secuestro, la cámara mira directamente a la televisión mientras que George y Anne conversan a ambos lados de la pantalla. En el televisor vemos las noticias de EuroNews y podemos escucharlas. Son las siguientes: noticias sobre los combates en Irak y la actitud de los italianos allí, un reportaje sobre un soldado americano acusado de haber torturado prisioneros, y otro sobre enfrentamientos en la franja de Gaza entre palestinos e israelíes³⁸. Irak, donde una coalición liderada por Estados Unidos libra según ellos una guerra contra el terror; Gaza, donde los israelíes castigan a los palestinos como si todos fueran presuntos terroristas. Es evidente la rima de fondo entre los hechos históricos evocados en el pasado (Argelia, brutalidades de la policía francesa, racismo inconfeso, menosprecio del extranjero) y los que se colocan como escaparate de la actualidad que es contexto de la historia. Y también es claro el paralelismo entre Georges, Francia y occidente, con su paranoico sentirse agredidos que justifica su agresivo comportamiento. Ni Francia ni occidente han cambiado, como no ha cambiado Georges. Puede que hasta hayan empeorado, parece decirnos Haneke.

El episodio siguiente refuerza esa impresión: la policía, ante la denuncia de Georges, detiene a Majid ¡y a su hijo! ante la sospecha de que puedan estar relacionados con el hecho, aunque no haya pruebas siquiera de que la desaparición tenga origen en conducta delictuosa. Es más, pronto sabremos que está en casa de un amigo.

La última llamada a la conciencia de Georges es de un dramatismo y violencia casi salvajes: Majid lo llama a su casa y se corta el cuello ante él tras advertirle: «Te he pedido que vinieras porque... quería que estuvieras presente.»³⁹

La reacción de Georges es paradigmática de cómo Haneke lo retrata: la única razón que encuentra para que haya hecho eso es agredirle de nuevo, conseguir que alguien sospeche que él le ha matado. Así nos lo revela en su conversación con su mujer:

Anne: Tienes que ir a la policía. Si alguien te ha visto, podría sospechar de ti.

Georges: Sí, entonces sí que se habría salido con la suya.

Anne: ¿Qué?

Georges: ¿Cómo que qué? ¿Tienes otra explicación?

Anne: ¿Por qué?

Georges: Pues si no, ¿por qué me habría hecho ir a su casa?⁴⁰

³⁷ Plano 161.

³⁸ Planos 169-170.

³⁹ Plano 206.

⁴⁰ Plano 213.

Anne no termina de creérselo, pregunta qué puede haberle hecho para que pase esto. Y entonces Georges termina de contar su triste historia, puede que ahora sí sincerándose del todo: advirtió a su madre de que Majid escupía sangre. No le creyeron, ni sus padres ni el médico. Y entonces le empujó a matar al gallo, un gallo pendenciero, una mala bestia. Y después mintió acusándole de haberlo hecho para asustarlo. Apenas si caben más mentiras ni más retorcidas en tan pocas líneas. Hanecke ha completado el rompecabezas de imágenes que había ido presentando al espectador. Ahora la mente de Georges es para nosotros un libro abierto.

Y llega la llamada final de la conciencia, encarnada en el hijo de Majid (Walid Afkir). Se trata de un joven extremadamente correcto que soporta pacientemente los intentos de escabullirse de Georges, que al final consiente hablar con él y se lo lleva para eso a los servicios de la oficina. De nuevo el que se cree agredido se convierte en agresor.

El encuentro de Georges con el hijo de Majid parece un trasunto del relato que hace el Génesis de los de Dios con Adán y Eva o con Caín tras su primer pecado⁴¹.

Como Adán, también Georges quiere esconderse en el bosque de sus colegas, hasta que el hijo de Majid le acorrala. Vamos a ser testigos de cómo Georges comparece ante el juicio de Dios.

El hijo: Señor, quisiera hablar con usted.

Georges: No tengo tiempo, señor, adiós.

Georges: ¿Qué quiere de mí?

El hijo: Porqué tiene tanto miedo, señor.

Georges: ¿Qué quiere? ¿Qué ha venido a hacer aquí?⁴²

Ya en los baños, Georges protesta su inocencia en la muerte de Majid, y el joven la suya en la cuestión de los vídeos. Éste parece aceptar lo que Georges le dice, pero Georges no se cree que no tenga que ver con los envíos anónimos: le acusa de aterrorizar a su familia. Ante la tranquila respuesta del hijo, que le pregunta por qué piensa que iba a hacer eso, Georges estalla y le insulta con desprecio. Acorralado, Georges formula una disculpa de su actuación:

Georges: Eres tan malo como tu padre. No sé qué te habrá contado de mí, ni que idea fija te habrá metido en la cabeza, pero puedo decirte una cosa: ¡no conseguirás convencerme para que tenga mala conciencia porque la vida de tu padre haya podido ser triste o haberse roto!... Yo no soy el responsable de eso ¿Lo entiendes?⁴³

⁴¹ «Oyeron luego el ruido de los pasos de Yahveh Dios que se paseaba por el jardín a la hora de la brisa, y el hombre y la mujer se ocultaron de la vista de Yahveh Dios por entre los árboles del jardín. Yahveh Dios llamó al hombre y le dijo: “¿Dónde estás?” Este contestó: “Te oí andar por el jardín y tuve miedo, porque estoy desnudo; por eso me escondí”.» Gen. 3, 8-10.

⁴² Plano 214.

⁴³ Plano 216.

Se diría un trasunto de la respuesta de Caín a las preguntas de Dios sobre su hermano Abel.⁴⁴

Todo termina con una declaración del hijo que parece resumir el propósito de Haneke con la película:

Georges: ¿Qué más quieres saber, entonces?

El hijo: Realmente, nada más. Quería saber cómo se siente uno con un hombre sobre la conciencia. Eso era todo.

Georges: ¡Ah, genial! ¡Entonces esto va de miedo! ¿Me permites, pues, que me vaya?

El hijo: Se lo ruego⁴⁵.

Como final, vemos a Georges recogiendo y tomando un calmante para retirarse a descansar. Y también otra retirada menos pacífica: la salida de Majid de la casa de sus padres contra su voluntad. Contra los males, calmantes; ante el dolor, anestesia de laboratorio, parece ser el resumen del estado de la sociedad que Haneke retrata.

Un epílogo de aire misterioso, magistralmente rodado, muestra a los dos hijos hablando a la salida del instituto de Pierrot y deja al espectador la decisión sobre cómo cerrar lo que la película deja abierto.

9. CONCLUSIONES

Caché plantea la historia como un ejercicio de conciencia, como una pregunta acerca de la propia conducta. El modo en que la plantea es problemático para el historiador por una razón elemental: parece admitir que existe una versión de la historia perfectamente objetiva y fiel a los hechos. Eso serían las grabaciones de vídeo que se nos presentan en la película. Son problemáticas justamente por la ausencia de responsable del hecho mismo del registro y de la elección del punto de vista, que son también la razón por la que aparecen rodeadas de una aureola de objetividad. Entendidas así, constituirían un reflejo perfecto de la historia. Es decir, no serían propiamente historia, sino presente, visto desde otro momento. No son un conocimiento del pasado, verdadero aunque mediatizado por la mente del historiador. Lo inquietante aquí es que no hay mediador alguno. Esa es, por otra parte una pregunta con la que el espectador se levanta de la butaca después de ver *Caché*: ¿quién grabó esos vídeos?

⁴⁴ «Yahveh dijo a Caín: “¿Dónde está tu hermano Abel?” Contestó: “No sé. ¿Soy yo acaso el guardián de mi hermano?”» Gen. 4, 9.

⁴⁵ Planos 220-223.

Esa visión perfecta del pasado no es propia del conocimiento humano, que cuenta siempre con mediadores. La visión de la Historia tal cual fue, o mejor, tal cual es, así, en presente, sólo sería posible para una mente infinita y eterna, atributos que se suelen reservar a la divinidad. Ahora bien, de Dios no hay ni rastro en la película. No aparece. En ese sentido *Caché* refleja bien la situación de occidente o, al menos de algunos intelectuales en occidente, que ocupan o entienden ocupar la posición predominante. Podríamos resumir su postura diciendo que empezaron endosando a Dios, al menos a la idea de Dios, la responsabilidad de todos los males en la Historia. La conclusión lógica fue que suprimiéndolo se evitarían en el futuro el mal. Pero, una vez rechazada la idea de Dios, la presencia del mal no ha desaparecido. Ni tampoco la de la culpa: sigue vivo el empeño por encontrar responsables del mal. La cuestión es dar con ellos. La solución que parece haberse encontrado es responsabilizar a los poderosos, a los que ejercen o ejercieron el gobierno o el poder en sentido amplio, identificados como opresores, también en un sentido muy amplio. Es así que occidente ha sido la cultura dominante en el pasado –al menos el moderno y contemporáneo–, *ergo* occidente es el culpable de los males del mundo.

Occidente, pues, no se gusta, y se lo repite a sí mismo, por mediación de sus intelectuales, frecuentemente. Hay un reciente ensayo de un pensador francés escrito en tono de denuncia contra esta actitud, que él considera un mal.⁴⁶ Es dudoso que esa suerte de legítimo orgullo que él propone como remedio sea una solución duradera. Parece más bien que nuestra actitud ante el pasado seguirá dependiendo de nuestra idea acerca de nuestra civilización y de su sentido. Dentro de ella, inevitablemente, seguirán siendo elementos determinantes las ideas acerca de Dios, del mal y de la culpa. *Caché* tiene, entre otros, el interés y el mérito de recordárnoslo.

Caché es, también por eso, un ejemplo bastante acabado del modo como últimamente mira occidente su pasado. Comparado con otras películas sobre el problema argelino que hemos mencionado, lo que destaca en esta es la radical impugnación del modo de comportarse y aún de ser de occidente. No es que haya hecho o haga algunas cosas mal, es que es malo. Y sus intelectuales, puestos en el lugar de Dios, le piden cuentas: ¿cómo se siente con tantas vidas sobre la conciencia? Esa justiciera denuncia posmoderna, formulada al mismo tiempo que se defiende y hasta fomenta el relativismo cultural, quizá sea la seña de identidad más característica de nuestro tiempo.

⁴⁶ Bruckner, P. (2008). *La tiranía de la penitencia. Ensayo sobre el masoquismo occidental*: Barcelona: Ariel.